

DE CORAZONES-MARIPOSA
Y NIÑAS URBANITAS:
LA MUJER MODERNA EN EL TEATRO INFANTIL
DE CONCHA MÉNDEZ

BEGOÑA REGUEIRO SALGADO

Universidad Complutense de Madrid
bregueir@ucm.es

RESUMEN: Al hablar de la mujer moderna, sin duda, el nombre de Concha Méndez es uno de los primeros que recordamos. La crítica ha analizado minuciosamente su biografía, así como las muestras de modernidad presentes en su obra para público adulto e infantil. Sin embargo, esta misma labor no se ha llevado a cabo en lo que concierne a su obra para niños y niñas. El presente trabajo busca cubrir ese vacío a partir del análisis de las figuras femeninas en tres de sus obras de teatro infantil: *El carbón y la rosa* (1935), *El pez engañado* (1933) y *Ha corrido una estrella* (1934). El estudio de estos textos nos permitirá detectar los mecanismos que emplea Concha Méndez para trasladar los modelos de mujer moderna, emancipada y representante de la Modernidad a las obras especialmente pensadas para los infantes.

PALABRAS CLAVE: teatro infantil; Concha Méndez; mujer moderna; Modernidad; literatura infantil y juvenil; Edad de Plata.

ABOUT BUTTERFLY-HEARTS AND URBAN GIRLS: **Modern Woman In Children's Theatre by Concha Méndez**

ABSTRACT: When we talk about modern women, without a doubt, the name of Concha Méndez is one of the first ones we remember. For this reason, critics have carefully analyzed her biography, as well as the displays of modernity present in her work for adult and children's audiences. However, this same work has not been carried out with regard to her work for children. This work seeks to fill this gap from the analysis of female figures in three of her children's plays: *El carbón y la rosa* (1935), *El pez engañado* (1933) and *Ha corrido una estrella* (1934). The study of these texts will allow us to detect the mechanisms used by Concha Méndez to transfer models of modern, emancipated and modern women to works specially designed for infants.

KEYWORDS: Children's Theatre; Concha Méndez; Modern Woman; Modernity; Children's and young adult's literature; Silver Age.

1. Introducción

Dice Concha Méndez en sus memorias habladas: “Yo he visto nacer todos los inventos del siglo. Nací en medio de la modernidad, del canto a los medios de transporte, a la velocidad, al vuelo” (Ulacia Altolaguirre, 1990: 29; *apud* González-Allende, 2010: 89). Su vínculo con lo moderno está claro, y no solo en estas palabras, sino también en sus obras y en la rebeldía, la libertad y el *snobismo* que marcaron su vida y que llegaron a eclipsar sus textos. De acuerdo con esto, la crítica no se ha cansado de analizar y resaltar los rasgos de modernidad que impregnan sus producciones. Sin embargo, si bien es cierto que, en lo que respecta a la poesía, sí se ha estudiado de qué manera se revela la mujer moderna en sus versos, cuando se han analizado los rasgos de modernidad presentes en su teatro infantil, se ha ahondado poco en esta faceta tan fundamental. Eso es lo que me propongo realizar en este trabajo: profundizar en la presentación de modelos de mujeres modernas en el teatro infantil de

Concha Méndez, prestando especial atención a la emblemática *El carbón y la rosa* (1935), y a aquellas obras que han sido menos trabajadas, como es el caso de *El pez engañado* (1933) y *Ha corrido una estrella* (1934), editadas por Bernard junto a *Las barandillas del cielo*, en 2006.

Concepción Méndez Cuesta (1898-1986) es una de las autoras que hoy incluimos dentro de la Generación del 27 y que, como señala Barrantes, “fueron decisivas, también, por su aportación a la modernidad española” (Barrantes, 2018: 2), especialmente en lo que tiene que ver con la reivindicación de la figura femenina, a veces no tanto en acciones sociales en masa, sino entendiendo el feminismo “como un derecho propio con el que no quieren negociar” (Balló, 2016: 92). Barrantes (2018:2) habla de dos tipos de mujer:

aquellas que se incorporaron al mundo industrial accediendo a trabajos en las fábricas que, hasta entonces, habían sido ocupados sólo por hombres; y aquellas otras, pertenecientes la mayoría a una burguesía acomodada, que desde su tribuna [...], consiguieron remover los anquilosados cimientos de la estructura patriarcal española.

Concha Méndez sería un ejemplo paradigmático de este segundo tipo. Por eso, aunque afirma: “Yo no sé si soy feminista o no”, sí tiene clara la necesidad de reivindicar su individualidad y sus derechos: “también pido la igualdad ante la ley. O lo que es lo mismo, pasar de calidad de cosa a calidad de persona, que es lo menos que se puede pedir ya en esta época” (*apud* Balló, 2016: 92). Así lo defendió de palabra y así lo demostró en su vida, como revela el espíritu “rompedor y rebelde” que la llevó a abandonar el hogar paterno en 1929 para irse sola, primero a Inglaterra, donde trabajó como profesora y traductora, y, más adelante, a Buenos Aires, donde colaboró con diversas revistas y periódicos como “La Nación”. Su inquietud la llevó a viajar de manera incansable en un periplo que Balló define como “más que raro, un escándalo” (2016: 92), y que hizo de ella una mujer altamente cosmopolita. Igualmente, su gusto por el deporte, incluso a nivel profesional, y su deseo de experimentación la convierten en claro ejemplo de mujer vanguardista. Por último, cabe destacar su compromiso con la divulgación de la cultura y con los nuevos

presupuestos artísticos por medio de la imprenta que creó junto a su marido, el también poeta Manuel Altolaguirre.

En cuanto a su vinculación con la Generación del 27 se produce de manera temprana, debido a su relación sentimental con Luis Buñuel durante siete años. El director de cine nunca le presentó a sus amigos, pero cuando marchó a París, en 1925, y los dos jóvenes rompieron su noviazgo, Concha encontró la ocasión de presentarse a Federico García Lorca y, en uno de los recitales del poeta granadino, conoció también a Maruja Mallo y a Rafael Alberti. En poco tiempo ya era amiga de Ernestina de Champourcin, Carmen Conde, Rosa Chacel, María Zambrano, Concha Albornoz, Josefina de la Torre y Ángeles Santos y, en 1926, será una de las participantes en la fundación del Lyceum Club Femenino.

En lo que se refiere a su obra, la modernidad se revela claramente en una poesía en la que, según González Allende (2010: 93):

el énfasis en los avances tecnológicos se halla en las referencias a trenes, barcos y aviones. Las originales metáforas que emplea pueden interpretarse como una reacción a la representación mimética de la realidad, mientras que el cosmopolitismo y la ruptura de las fronteras nacionales se materializan en los viajes y la sensación de dinamismo que domina su obra. Otros rasgos modernistas de su poesía son el uso del metapoema y la importancia que lo visual, los deportes y el cine adquieren en sus versos.

Igualmente, según el estudioso, la representación del nuevo tipo de mujer, de la Eva Moderna, que va llegando a todas las producciones culturales de la época, se presenta en la poesía de Méndez en varios aspectos, entre los que se encuentran la subversión de las ideas de que la mujer debe ocupar el espacio doméstico y debe ser dependiente; la presentación de modelos femeninos autónomos, y el protagonismo que adquieren las mujeres deportistas que conocen su propio cuerpo, tal como señala Persin (*apud* González, 2010:197). Por otro lado, según González recoge de Bellver, las referencias al ascenso y la verticalidad o la utilización, en algunos casos, del masculino para referirse a sí misma vendrían a transgredir y desestabilizar el paradigma y las

convenciones de género (*apud* González, 2010:105 y ss.). Igualmente, la importancia de los espacios también se relaciona, según González-Allende, con la modernidad de la mujer. En el caso de nuestra autora, podemos encontrar dos espacios fundamentales: la ciudad, en la que la mujer se mueve y deambula libremente; y el mar, en el que Méndez podría “explorar su fluidez genérica no sólo al actuar de una manera tradicionalmente masculina, sino también al calificarse a sí misma con términos masculinos” (*ibidem*,112-113).

Ahora bien, teniendo en cuenta que, como ha señalado en repetidas ocasiones Teresa Colomer (2009), la literatura infantil es aquella en la que mejor plasmamos nuestros ideales de época y los valores que queremos que imperen en nuestra sociedad, lo que nos interesa ahora es ver de qué manera la autora objeto de nuestro estudio traslada estos principios de modernidad en su producción destinada a niños y niñas.

2. El teatro infantil de la Edad de Plata

Como es sabido y Jaime García Padrino ha estudiado profusamente (1992), los años veinte del siglo XX fueron especialmente relevantes para la modernización de la literatura infantil. La creación de revistas como *Pinocho* y la participación de grandes autores y de grandes ilustradores, como Manuel Abril¹, Antoniorrobes², Magda Donato³,

¹ Manuel Abril (Madrid, 1884-1943) fue dramaturgo, poeta, novelista, traductor, periodista y crítico. En su obra literaria destinada a los niños, destaca por la inclusión de tratamientos humorísticos y por la exploración de las posibilidades creativas de la fantasía junto a autores como Antoniorrobes, Bartolozzi etc.

² Antonio Joaquín Robles Soler (Robledo de Chavela, 1895 - San Lorenzo de El Escorial, 1983), más conocido con Antoniorrobes, es otro de los autores pioneros en la modernización de la literatura infantil de la Edad de Plata.

³ Carmen Eva Nelken, más conocida como Magda Donato (Madrid, 1898-México DC, 1966), fue periodista, dramaturga, guionista de cine, actriz..., destacó durante los años de la Segunda República y su nombre llegó a ser sinónimo de éxito en los estrenos teatrales. Destacó también como autora de literatura infantil y uno de sus mayores éxitos fue la adaptación al teatro, junto a Salvador Bartolozzi, de las aventuras de Pinocho.

Penagos, Bartolozzi⁴, Maruja Mallo (en la creación de decorados) etc. dio tal relevancia a la literatura infantil y juvenil⁵ de la época que, a día de hoy, conocerla debería ser fundamental no solo para los estudiosos de este campo, sino para todos los especialistas en literatura española y todos aquellos interesados en la época en cuestión.

En lo que se refiere al teatro, es quizá aún más relevante la producción destinada a los niños y niñas, pues, como señala Bernard (2006:32), no es raro que la orientación del arte a lo irracional llevase a los artistas hacia el teatro infantil y que, como ha estudiado Pilar Nieva de la Paz, el teatro infantil fuese inspiración para la renovación teatral por su “primitivismo ingenuo, exageración farsesca, utilización del guiñol y la marioneta”, así como por su “nueva lógica irracional y nueva estética de la deformación” (Nieva de la Paz, 2001: 167) frente al realismo mimético y a las obras de orientación pedagógica de los años previos, en los que el teatro se mantenía en la línea de “instruir deleitando” y en los que, según Cervera (2003: n.p.), “hay autores que tienen plena conciencia de estar cultivando un género menor, pero importante, mientras otros, visiblemente poco cualificados, ni siquiera se plantean su quehacer como actividad literaria”⁶.

⁴ Salvador Bartolozzi (Madrid, 1882-México D.C. 1950) fue ilustrador y escritor de literatura infantil. En 1915, fue nombrado por Rafael Calleja director artístico de la Editorial Calleja y, dentro de la editorial, en 1925, lanzó el semanario infantil *Pinocho*, inspirado en el personaje de Collodi y ejemplo de modernidad. Junto a su pareja, Magda Donato, llevó a los escenarios las aventuras del Pinocho español, las cuales tuvieron una maravillosa acogida. Según Nieva de la Paz (2001: 167), las obras dirigidas por él se caracterizan por el seguimiento de principios pedagógicos modernos, así como por la utilización de recursos como la sorpresa, la aventura, la fantasía y el humor.

⁵ A partir de ahora LIJ.

⁶ Dentro del núcleo madrileño, Cervera menciona entre los autores creadores de este tipo de teatro, que muchas veces no llegaba a los escenarios, a Teodoro Guerrero, autor de *Fábulas en acción*, publicado en 1877; y a Fernando José de Larra, que escribe *La farándula, niña*, en 1928. También existen varias colecciones teatrales que muestran cierta vitalidad, como *Teatro de salón*, que dirige Manuel Ossorio Bernard; *El teatro de la infancia*, de Editorial Calleja, más popular, pero con poca calidad; y *Teatro moral*, de la Librería Católica de Gregorio del Amo, escasamente infantil.

Por otro lado, la vinculación de las mujeres con el teatro infantil fue especialmente relevante en esta época y así, además de Concha Méndez, encontramos autoras como Carmen Baroja, Irene Falcón, Pilar de Valderrama, Mercedes Ballesteros, Ernestina de Champourcin o Magda Donato, que plasmaron su ideal de modernidad y su idea de la mujer moderna en las obras que escribieron.

En un trabajo de Regueiro Salgado (2015), se analizó la imagen de la mujer moderna en Sofía Casanova, Carmen Conde y Magda Donato y se establecieron una serie de rasgos físicos y psicológicos que, de acuerdo con los estudios de Trenc (2006) y Serrano y Salaün (2006), definirían a la mujer moderna o, al menos, a la mitificación o imagen de la mujer moderna, según Trenc (2006: 163). En cuanto al físico, a juzgar por la cartelería de la época, la mujer moderna es grácil y esbelta y lleva el pelo cortado a lo “garçonne”, en un gesto altamente simbólico, pues como señala Carmen de Burgos, en “Signos de Libertad” “la cabellera corta que puede lavar en unos pocos minutos es la que corresponde (...) a una mujer emancipada, ya que por emancipación se entiende el derecho al trabajo” (*apud* Serrano/ Salaün, 2006: 162). Más allá de rasgos concretos, las autoras de la época defienden también un modelo de mujer de belleza no idealizada, que viste faldas cortas que llegan hasta la rodilla y utiliza telas más ligeras y de color, mangas cortas, estampados (Trenc, 2006: 164) y algunas prendas de hombre, como el *esmoquin* femenino (Trenc, 2006: 162). Más importantes todavía son los rasgos que afectan a la forma de ser de esta nueva mujer, que, según Balló (2016:23), emerge “cosmopolita, independiente y creativa”. Se trata de mujeres que se adueñan del espacio público, especialmente el espacio de la ciudad, que fuman cigarrillos y conducen a altas velocidades; mujeres intrépidas y deportistas, como Concha Méndez, que llegó a ganar trofeos de natación; y mujeres cultas, pues, como señala María Luz en 1928:

Afortunadamente, hay otra coquetería (...). Una coquetería más alta y profunda, que la hora actual exige a toda mujer que no se resigna a quedarse solo en linda muñeca standarizada. La que reside en el culto del espíritu, la que nos da la amistad del libro, de los libros, al recrearnos. (Morales, 1928: 53)

Este modelo de mujer aparece también en la LIJ y, como se dijo, queda ya estudiado cómo se refleja en algunas obras de Sofía Casanova, Carmen Conde o Magda Donato. En concreto, en relación a esta última, Regueiro Salgado (2016) analiza de qué manera aparece el modelo de mujer moderna en las obras que la autora publicó en la sección de teatro del Semanario *Pinocho*, sobre todo en la primera época de este, en torno a 1925, cuando publica dos obras de teatro: *El duquesito de Rataplán*, (números 1-5) y *El cuento de la buena Pipa. Comedia infantil en tres cuadros*, (números 6, 7, 8 y 9). Es interesante que nos detengamos mínimamente en esto por tratarse de obras del mismo género literario y con el mismo impulso de renovación que las que escribe Concha Méndez. En el caso de Donato, que en *La protegida de las flores* había presentado un canto a las mujeres independientes y contestatarias y al asociacionismo femenino, llama la atención constatar que los modelos que ofrece en las obras de teatro distan bastante de estos paradigmas. Así, en *El Duquesito Rataplán*, de 23 personajes, solo la princesita, la perrita Lulú y las damas de honor, que constituyen un personaje coral, son mujeres, y ni siquiera presentan rasgos que podamos considerar modernos. La princesa, que es en realidad el único personaje femenino mínimamente caracterizado, se presenta como una princesa consentida que ha de realizar todos sus deseos, lo que se aparta de las niñas obedientes y modélicas de la LIJ decimonónica, pero que no la salva de encuadrarse dentro del estereotipo opuesto: el de la niña/mujer caprichosa, cuyo único elemento novedoso es la reivindicación de su derecho a no ser bien educada, cuando ante la queja de su padre de que “Las niñas bien educadas no dicen ‘no quiero’, y además comen la sopa hasta la última cucharada”, ella responde: “Papá, yo no soy una niña bien educada” (Donato, 1925: n.p.). Asimismo, interviene en la estratagema del duquesito para escapar del castigo, pero más allá de eso la caracterización e, incluso, el comportamiento de la princesa no dejan de ser estereotípicos, pues a la princesita se la caracteriza, en sus propias palabras, como “chiquitita y bonita” y, en boca del duquesito, su marido, como “simpática y linda” (*ibidem*). Lo mismo ocurre en *El cuento de la buena Pipa. Comedia infantil en tres cuadros*, donde los roles genéricos vuelven a repetirse según los patrones de la época. Para empezar, salvo la buena Pipa, que en realidad es un personaje

ficcional que podría no ser más que una creación mental del niño, los personajes femeninos apenas actúan: Chelín es la niña buena y dócil que marca el contrapunto de su hermano, aunque, en realidad, no lo hace de forma activa, sino por omisión de otras acciones (se ríe, escucha a su hermano, va al cine con sus padres...y poco más); Mademoiselle apenas aparece y lo hace para aleccionar al niño como buena institutriz, y, por su parte, la madre encarna a la perfección su papel convencional y lo que hace es reprender al niño y consolarlo cuando se ríen de él. Por último, fuera ya de *El teatro de Pinocho*, en la obra *Pipo, Pipa y el lobo Tragalotodo* (1936), aunque existen varios elementos que subrayan la modernidad (las ilustraciones de Bartolozzi, las imágenes surrealistas o la mención a deportes modernos como el boxeo), poco podemos hallar de un modelo de mujer moderna. Ciertamente es que los protagonistas son un hombre y su perrita de trapo, que, asimilable al rol femenino, participa en la acción, pero los restantes personajes femeninos que aparecen representan imágenes típicas de la mujer decimonónica y desarrollan los mismos papeles a los que estamos acostumbrados. Así pues, en el caso de Magda Donato, a pesar de tratarse de una autora cuya modernidad tampoco puede ponerse en duda, parece que, quizá porque el género teatral pedía modelos más convencionales o, tal vez, porque la renovación del género eclipsó la modernización de la imagen femenina, no encontramos niñas o mujeres especialmente modernas.

3. El teatro infantil de Concha Méndez. La presencia de la mujer moderna en *El carbón y la rosa*, *El pez engañado* y *Ha corrido una estrella*

En primer lugar, debemos recordar y reivindicar la importancia del teatro infantil de la autora que, tal como señala Nieva de la Paz (2001:167), “sobrepasa el teatro para niños” por sus “estrategias plásticas y escénicas renovadoras” y es “especialmente relevante por su calidad y novedad, pese a lo cual se mantuvo ausente de los escenarios madrileños de preguerra” (*ibidem*:123). La autora publicó dos títulos: *El ángel cartero* (1931) y *El carbón y la rosa* (1935); y, además, escribió otras obras que no llegaron a publicarse, entre ellas *El pez engañado* y *Ha corrido una*

estrella, escritas en Londres entre 1933 y 1935, según Valender (1989: 12), y editadas junto a *Las barandillas del cielo* por Bernard en 2006. Asimismo, Nieva de la Paz menciona otras tres obras de teatro: *El personaje presentado* (1931), *La caña y el tabaco* y *El solitario*. Las dos últimas permanecen inéditas, según la estudiosa, pero el prólogo de la última, publicado en 1930 en la revista *Hora de España*, según Miró (1992) dejaba claro que se trataba de una obra de teatro (en Nieva de la Paz, 1993: 124).

Como ya hemos anunciado, del teatro de Concha Méndez se ha destacado la modernidad y la innovación, sobre todo en relación a *El ángel cartero* y *El carbón y la rosa*, que dado que fueron publicadas antes, son las dos obras que más se han estudiado. En relación a *El ángel cartero*, Nieva de la Paz habla de “tradición y vanguardia” (1993: 169) y destaca la utilización de un lenguaje coloquial frente a la altisonancia del teatro navideño previo. Por su parte, de *El carbón y la rosa*, pondera la “renovada plasticidad, poesía sencilla y profunda y su mensaje de claro optimismo vital” (1993: 171) y elogia el diseño escenográfico marcado por la luz, el color, que se especializa en la caracterización de los personajes y el tamaño⁷ (Nieva de la Paz: 1993: 125-126). Asimismo, Nieva de la Paz resalta la utilización de la música y la “renovadora espectacularidad que rezuma la obra” y la define con los siguientes adjetivos: “sencillez y profundidad de significados, tradición cuentística y vanguardia espectacular, poesía y aventura”, para acabar afirmando de ella que se trata de la “realización cumbre del corpus infantil escrito y representado por las autoras de los años 20 y 30” (Nieva de la Paz, 1993: 126). En un estudio posterior, añade la importancia de la estética, próxima al surrealismo del mundo de fantasía y ensueño, ajeno a la racionalidad, creado por Méndez (Nieva de la Paz, 2001: 172), y la importancia de la concepción moderna de lo infantil, a partir de la cual se rompe el maniqueísmo de las obras infantiles y, aunque sigue triunfando la bondad, se habla de la posibilidad de cambio (2001:172 y ss.). Por último, la estudiosa menciona la emancipación de la rosa que siempre ha sido

⁷ Al ser los personajes principales una rosa y un carbón, era necesario que la maceta y la estufa a la que pertenecían fuesen especialmente grandes y así consta en las acotaciones.

cuidada, pero en eso ahondaremos más adelante. A todo ello, Bernard (2006: 41) añade “el dinamismo de la concepción escénica fundamentada en los cambios de escenario, en la música, en el baile y en una exquisita atención al color”.

Por su parte, Barrantes también ha estudiado el teatro infantil de Concha Méndez con la intención de subrayar la modernidad presente en las diversas obras, así como de recordar la importancia que la autora siempre dio al teatro para niños, que había calificado como “el gran público puesto que se trata de seres del porvenir y, esto es lo más interesante, formar las almas del futuro, despertando en ellas lo mejor que llevan en sí, inculcándoles por la vía poética una verdadera moral. Este es, a mi entender, el sentido de todo teatro infantil” (Barrantes, 2018: 6). La investigadora incorpora en su estudio, por primera vez, las obras editadas por Bernard en 2006 y subraya su modernidad. En esta línea, por ejemplo, en *El Pez engañado*, señala la aparición de objetos modernos como los prismáticos; la brújula, que les ayudará a escapar del interior del pez; o la radio, que les permitirá mantener el contacto con el viejo, que, incapaz de evolucionar y cambiar, decide seguir viviendo dentro del animal. Asimismo, la mención a la ciudad o la importancia de los viajes son señalados por Barrantes (2018: 103), que también menciona un atisbo de feminismo que más tarde comentaremos.

En cuanto a *Ha corrido una estrella*⁸, Barrantes vuelve a insistir en la modernidad que implican la presencia de instrumentos modernos; la aparición de una ciudad que los astrónomos y la estrella ven por el telescopio y en la que, al astro, le llama la atención ver “trenes, autos, en todas direcciones” y un hidroplano que vuela cerca de la costa (2006: 121); o el que los pastores vistan trajes de alpinistas y lleven skis [*sic*] (Barrantes, 2018: 144).

Ahora bien, llegados a este punto lo que nos preguntamos es si esta modernización estética del teatro o esta modernidad presente en

⁸ El original, según la nota a “Nuestra edición” de Bernard (2006: 55), se encuentra en el Archivo Concha Méndez de la Residencia de Estudiantes en un “original fechado en 1934 y firmado en la última hoja”.

los objetos modernos se plasma también en el tratamiento de la mujer. Para analizarlo, me centraré en las tres obras mencionadas: *El carbón y la rosa*, *El pez engañado* y *Ha corrido una estrella*. La primera de ellas es especialmente relevante puesto que, como hemos visto, la crítica la ha señalado como “realización cumbre del corpus infantil escrito y representado por las autoras de los años 20 y 30” (Nieva de la Paz, 1993: 126). Las otras dos me interesan porque, debido a su publicación tardía muchos años después de haber sido escritas, han sido menos estudiadas. He dejado fuera *El ángel cartero*, analizado ya en varios estudios, y *Las barandillas del cielo*, pues, esta obra, escrita en Barcelona en 1938 y recogida por Bernard del “Archivo Concha Méndez” de la Residencia de Estudiantes de Madrid, es más bien una obra propagandística de la República en la que, a través del guiñol y con personajes fantásticos como el diablo cojuelo, un ángel, una estrella, un lucero y un niño real “fugitivo de la España negra” (Méndez, 2006:161), Méndez denuncia la situación española, enaltece a los soldados y guerrilleros del bando republicano y reivindica la justicia de su causa, apoyada por los demonios, los ángeles, y las estrellas⁹. De este modo, no es ya que el contexto haya cambiado, es que una obra escrita en un acto y con una finalidad tan clara no deja espacio para la presentación de modelos modernos de mujer.

Así pues, pasaremos a analizar lo que se refiere al tratamiento de los personajes femeninos en *El carbón y la rosa*¹⁰, editada por primera vez en 1935 en la imprenta de Manuel Altolaguirre y la misma Concha Méndez, reeditada en La Habana en 1942 y con una tercera edición facsímil realizada por la Biblioteca del 27, creada por la Fundación Generación del 27, en 2003. Nunca fue llevada a escena, pero se realizó una lectura pública de la obra en el Lyceum.

⁹ En la obra encontramos citas como la que sigue, que muestran claramente su intencionalidad: “¡Vámonos todos juntos,/ voluntarios al Este,/ al frente de Levante,/ donde España defiende/ la Libertad del mundo,/ la paz de un continente!” (Méndez, 2006:167).

¹⁰ El orden de análisis no responde a la fecha de escritura, sino a la de publicación. Como se dijo, *El carbón y la rosa* tuvo una primera edición en 1935, pero no así las otras dos obras, que no han sido rescatadas para la edición hasta 2006.

La obra consta de trece personajes, tres de ellos corales: los duendes (salvo Coloradín, que tiene identidad propia), las doncellas y los mineros. De los trece personajes, cuatro son femeninos (tres, si tenemos en cuenta que la mariposa es el alma de la rosa una vez que ha cambiado) y uno de ellos es coral.

El argumento de la obra podría resumirse de la siguiente manera: la rosa, protagonista de la historia, vive en el invernadero del Niño Azul, donde el niño la riega cada día y el carbón la calienta para que no muera de frío. El carbón, que arde, arde también de amor hacia la rosa, pero ella lo desprecia reiteradamente y hace caso omiso a lo valioso del corazón de diamante del carbón, pues su corazón malvado, encarnado en un gusano, le impide valorar más allá de lo visible. La trama discurre en una narración en la que los duendes, amigos del carbón, raptan a la rosa para llevarla a su palacio encantado, con la intención de que, al pasar allí más tiempo con el carbón, comience a admirarlo y amarlo. Una vez en el palacio, la rosa vive rodeada de mimos y cuidados, como la reina que cree ser, pero continúa sin prestar atención al carbón, al que sigue menospreciando. Hasta la cueva mágica en la que se encuentra el palacio, llega, entonces, el Niño Azul en busca de su rosa, pero el maligno corazón de esta trata de envenenarlo. El Niño, sin embargo, no morirá, pues el corazón de diamante del carbón matará al gusano y salvará al Niño y a la rosa, que a partir de ese momento cambiará, se volverá bondadosa y decidirá emanciparse e ir a vivir a los países del Sur, a los que la siguen todos sus admiradores, esta vez transmutados el Niño Azul en lluvia y el carbón en sol.

Como anunciábamos antes, Nieva de la Paz (2001:173) pondera la modernidad que implica que la rosa se emancipe de los cuidados de los demás para ser libre y, en efecto, esta emancipación es, junto al cambio que realiza, uno de los elementos fundamentales de la obra; sin embargo, lo que me interesa señalar ahora es la evolución que lleva a la transformación y la verdadera dimensión de esta emancipación. Así, al comienzo de la obra, la rosa representa a la dama decimonónica, vinculada al hogar (en este caso invernadero) del que no puede salir y donde recibe todos los cuidados de las figuras masculinas (el carbón y el

Niño Azul). Esta mujer decimonónica, además, lejos del modelo de ángel doméstico, representa todos los defectos denunciados ya en las obras del Segundo Romanticismo y el Realismo. Así, se presenta como una mujer caprichosa, igual que ciertos personajes femeninos de las leyendas de Bécquer, como María Antúnez y Beatriz en *La ajorca de oro* o *El monte de las Ánimas*, respectivamente, que son capaces de sacrificar a sus amantes por un antojo; igualmente, recuerda a personajes femeninos del Realismo, ambiciosos y materialistas, como Rosalía, en *La de Bringas*, que no duda en poner en riesgo la salud de su marido. La asimilación de la flor a los modelos negativos y destructivos de mujer evoluciona, incluso, hasta la *femme fatal* modernista, en el momento en el que utiliza sus encantos para seducir al fiel jardinero con intención de matarlo, tal como revela su corazón, el gusano: “¡Qué bien lo maneja! ¡Qué bien lo engaña! Porque lo que desea mi dueña, en el fondo, es envenenarle” (Méndez, 1935: 87).

Sin embargo, en este caso, existe una evolución en los personajes y el cambio de uno de ellos dará lugar al cambio de todos, tal como señalan las teorías sistémicas o, concretamente, las teorías de masculinidades, según las cuales, el cambio de rol de uno de los dos sexos trae consigo también el cambio del otro (Kimmel, 2010a, 2010b). En este caso, la que cambia es la rosa, pero, lejos aquí de las teorías feministas y de lo que se esperaría de una heroína del siglo XXI, no se salva sola, sino que es el valiente Diamante, corazón del carbón, el que sorprende al gusano y, tras arrebatárle el veneno, le hace huir, liberando así al Niño Azul de la muerte y a la rosa de la maldad. Salvada, pues, del corazón de gusano, la rosa se volverá buena y conseguirá ver el mundo de otra manera:

ROSA

Pienso que soy feliz, pero con una felicidad nueva. ¡No sé qué es lo que acaba de ocurrirme, pero empiezo a ver todas las cosas de distinta manera!

[...]

¡La vida me parece hermosa! Todo en ella es amor, y bondad. (Méndez, 1935: 102)

Y esta nueva rosa es la que se une a los modelos de mujeres modernas semejantes a los que Méndez presenta en su obra poética, es decir, mujeres que abandonan el espacio doméstico y que se vuelven seres autónomos que ya no dependen de nadie. En este caso, la rosa, tras la purificación por el fuego (“este veneno desaparecerá con el fuego del carbón y tu corazón se purificará” (*ibidem*: 101)), sufre su metamorfosis personal y, con su nuevo corazón de mariposa, decide emanciparse:

ROSA

No, nada de invernaderos. A un país con sol. En el Sur hay un clima agradable. ¿Por qué no ir a las tierras del Sur en donde crecer con calor natural? (Méndez, 1935: 107)

A lo que añade:

Yo vivía en el invernadero dejándome servir, llena de orgullo, de vanidad. Ahora esto ha de acabarse. ¡Todos a vivir al aire libre, sin encantamiento, en donde haya luz y flores compañeras, y las brisas lleven música y olores! (Méndez, 1935: 107-108)

En cierto modo, la emancipación no es del todo real, puesto que, en el epílogo, nos explican cómo el Niño Azul y el carbón se transmutan en agua y sol para seguir cuidándola. Como anunciaba antes, confirmando lo que los estudios de masculinidades han establecido, cuando ella cambia, cambian todos, evolucionan hacia versiones mejores y más puras de sí mismos y se modifica también la relación que los une, que ya no se encierra en un invernadero asfixiante y no se basa en la dependencia de ella de los cuidados del Niño y el carbón, y en el sufrimiento de carbón despreciado por la bella rosa. Ahora, pasamos a encontrar seres evolucionados (ella claramente metamorfoseada de gusano en mariposa y ellos ascendidos a elementos de la naturaleza), que viven en paz y felicidad en un clima de libertad, en una relación que hoy calificaríamos como “sana” y en un espacio donde se sienten el aire, el agua y el sol.

Las dos obras que vamos a analizar a continuación tienen en común el haber sido escritas en Londres, en 1933 (*El pez engañado*), y en 1934 (*Ha corrido una estrella*). Veremos las obras pormenorizadamente,

pero conviene señalar que ambas comparten también algunas de las características propias del teatro infantil de Méndez, como son la mezcla de realidad y fantasía, la relación con la tradición, la inclinación hacia los objetos científicos y la verosimilitud en la presentación de los comportamientos infantiles (Bernard, 2006: 44 y ss.).

En primer lugar, analizaremos *El pez engañado*, comedia en un acto, dividida en tres momentos. Se trata de una obra que reproduce el tópico de las personas encerradas en el vientre de una ballena, como el Jonás bíblico y el Pinocho de Collodi, tan conocido en España por las ilustraciones de Bartolozzi y, posteriormente, por la existencia del Pinocho español y la revista que llevaba su nombre. En este caso, la obra comienza cuando unos niños que juegan en la playa ven un enorme pez que se dirige hacia ellos para devorarlos. El momento segundo se localiza ya en el interior de la ballena, donde se encuentran varios niños, representantes de las diferentes partes del mundo, que previamente han sido tragados por el enorme pez. Se trata de un árabe, un oriental, un negro, un esquimal y un indio, a los que se denomina por su origen y a los que cuida un anciano. A ellos se une la niña devorada en el momento primero. Esta viene a representar a Europa, pero, esta vez, no se la nombra por su procedencia, sino que se la denomina por su género, “Niña”. A continuación, todos ellos, niños, niña y anciano, se ponen a pensar la manera de escapar y, finalmente, juntos, con las ideas de unos, la acción de otros y los objetos de un tercero, conseguirán escapar y volver a tierra firme. Vuelven todos menos el anciano, que tras tantos años en la ballena se ve incapaz de enfrentarse al nuevo mundo que se ha creado. A pesar de ello, los niños no lo quieren abandonar y un invento moderno, como es la radio, se convierte en la unión entre el anciano, incapaz de salir del pasado, y los niños, que se adentran en un territorio desconocido con la guía de la niña, que promete cuidarlos.

Ya se ha dicho que cada uno de los niños representa a una parte del mundo y esta caracterización por el origen no deja de ser importante, puesto que cada uno de los niños se convierte en un representante de su cultura, por tanto, la obra alcanza un nivel alegórico donde no solo se está hablando de los niños, sino de toda la humanidad. El hecho es

relevante en cuanto al mensaje de la obra, pues como señala Bernard: “el alcance del valor de una cooperación en esta finalidad educadora queda aún más claro si consideramos que los niños pertenecen a distintas razas” (2006:53), pero también es significativo en lo que respecta a nuestro interés fundamental, puesto que no es coincidencia que la que representa a Europa, que a su vez es representante de la modernidad y del progreso, sea una mujer.

Como ya señalamos, Barrantes ha estudiado los elementos de modernidad presentes en la obra y ha hecho especial hincapié en los objetos propios de la modernidad, como los prismáticos, la brújula o la radio. Aparte de esto, podemos señalar la importancia que adquiere la ciudad, deseada y admirada por los pequeños e; incluso, la pluralidad racial de los diferentes niños nos da idea del cosmopolitismo propio de la época y, hoy, nos permite hablar de multiculturalidad e interculturalidad¹¹, puesto que los modelos se presentan a partir de los tópicos imperantes acerca de cada raza o nacionalidad, pero desde un posicionamiento de enriquecimiento mutuo. Recordemos que entre los niños hay un oriental (que recuerda el jardín de su casa), un negro (que recuerda el sol del Trópico), un esquimal, un indio (que toca la ocarina) y un árabe (vinculado a los caballos y al desierto). Para completar el mosaico de culturas aparece la niña, que proviene de Europa y va a ser la representante de la modernidad, pues es ella la que se relaciona con la ciudad que, como ya hemos visto, es el emblema de lo moderno. Será ella, la moderna europea, la que hable de las delicias de la ciudad al negro africano y a todos los demás niños:

NIÑA: (*Alegre*) ¡Yo soy europea!

NEGRITO: Y yo africano. ¡Pero deseo ver Europa, donde dicen que todo es maravilloso, las casas, los trenes, las calles, los escaparates, las luces! (Méndez, 2006:103)

[...]

¹¹ Entendemos, de acuerdo con Sanz (2008: 53), que “El modelo intercultural representa, en el plano individual o colectivo, las dinámicas de encuentro y de intercambio (también enfrentamientos y rechazos) que se establecen entre dos o más comunidades en contacto”.

NIÑA: [...] Ahora desembarcaremos, vamos a la ciudad, la recorreremos de punta a punta.

TODOS: ¡Eso, eso es!

NEGRITO: Nunca he visto una ciudad.

NIÑA: ¿Nunca en tu vida?

[...]

NIÑA: Verás escaparates, muchos escaparates, y coches y tranvías y mucha gente. (Méndez, 2006:104)

Del mismo modo, si bien es cierto que la brújula, objeto moderno que les ayuda a escapar, la tiene el niño oriental en un maletín secreto, es la niña la que sugiere que compren una radio para mantenerse unidos al anciano, y también será ella quien actúe como guía para todos los niños que inician un nuevo periplo vital en la urbe. De este modo, esta europea, representante de las mujeres que se adueñan del espacio público y de la ciudad, encarna de algún modo la guía de todas las culturas hacia la modernidad, a la vez que la unión con un pasado (el anciano) que, si bien no evoluciona, sigue unido a ellos gracias a los avances modernos. Igualmente, el que la niña cambie sus pendientes de perlas por la radio da idea de una mujer que deja de lado lo ornamental para apostar por la modernidad que facilita la vida y nos une:

NIÑA: Son dos perlas. Las vendemos. Y con lo que nos den comparemos el aparato de radio.

[...]

NIÑA: (*Orientándose*) ¿Por dónde os parece que vayamos?

ORIENTAL: Creo que hacia allí.

NEGRITO: Mejor será que nos cojamos todos de la mano.

(*Se cogen todos de la mano*)

NIÑA: ¡Ala, vamos! Y al cruzar las calles, mucho cuidadito. (Méndez, 2006: 111)

Una mujer moderna, práctica, que deja de lado los caprichos, lo suntuario y lo accesorio que solo se relaciona con la imagen y el ornato, para volverse práctica y eficiente, igual que las mujeres de pelo corto a las que aludimos al principio.

Por otro lado, en lo que se refiere al feminismo, Barrantes considera que en la obra se observa claramente,

ya que, en principio todos los niños son varones, pero, en un momento dado, hace su aparición dentro del pez también una niña. El niño oriental comenta: “¿No estáis contentos con que sea una niña?” (76), a lo que el niño árabe contesta: “Claro que es mejor. Todos éramos niños antes de que ella viniera”. (Barrantes, 2018: 10)

De hecho, la crítica considera que la igualdad de la mujer está presente en la obra y se muestra desde un punto de vista absolutamente contemporáneo:

Es más, este feminismo cobra un giro realmente interesante cuando la igualdad de la mujer se presenta como un rasgo totalmente contemporáneo, ya que no aparece un feminismo distinguidor desde un punto de vista positivo, sino que la mujer debe acatar las consecuencias de su igualdad y funcionar en la sociedad en igualdad de condiciones. [...] Esta cuestión aparece representada en esta obra teatral de forma contundente. Cuando los personajes escapan del pez, en un momento dado, el niño árabe se pregunta: “¿Dejamos dormir a la niña?”, a lo que el viejo responde: “Debe remar como todos”. (*ibidem*: 10)

En efecto, el feminismo aparece en la obra y es innegable que, en algunos pasajes, se reivindica la igualdad de la mujer en todos los sentidos. Sin embargo, también hemos de señalar que la obra presenta las contradicciones propias de la época¹² y, frente a este feminismo igualador, también hay fragmentos en los que apreciamos lo que Barrantes denomina “feminismo distinguidor” (2018: 10), en el que la niña sí recibe un trato de favor por ser mujer. Para empezar, la alegría que suscita su llegada se

¹² Señala García Jaramillo que en los primeros años del siglo XX encontramos un feminismo incipiente y que muchas mujeres todavía titubeaban al acercarse a él dentro de una sociedad en la que aún imperaban las contradicciones, dado que la ideología machista “impregnaba *todo* el inconsciente social y no solo el de los hombres” y generaba “cierta desorientación ideológica también entre las mujeres por cultas que estas fuesen” (García Jaramillo, 2013:35), dando lugar a que “los discursos de las primeras mujeres intelectuales que alzaron su voz contra el dominio de los hombres estuvieran llenos de dudas, confusiones y, en definitiva, múltiples contradicciones” (*ibidem*: 39).

debe a su género “todos éramos niños antes de que viniera. Una niña nos hará muy buena compañía” (Méndez: 2006: 76), aunque la afirmación del niño negro de que “sobre todo...seremos uno más” (*ibidem*), nos invita a pensar que ambas afirmaciones pueden tener que ver con el beneficio que recibían sectores de la sociedad, hasta entonces vetados a la presencia femenina, por contar con más miembros que, además, por su condición femenina, igual pero distinta, tenían nuevas aportaciones que ofrecer. No obstante, el “feminismo distinguidor” se ve más claramente en algunas actitudes de los niños hacia la niña que, si bien participa como todos en las tareas, sí tiene un trato diferente a la hora de recibir más cuidados o regalos que los demás, en concreto, regalos que se asocian con la belleza y que los demás, que solo piden comida, no reciben. Me estoy refiriendo a agasajos como una estrella de mar “Y el arbolito de coral. [...] Y una esponja...Y esta caracola...Y estas flores...Y estas algas...Y estas perlas... Todo para ti.” (Méndez, 2006: 89). Igualmente, la valoración de lo que hace la niña siempre es más positiva que la que se hace de las acciones de los demás, lo que también nos lleva a una especie de discriminación positiva por el hecho de ser mujer, de la que incluso la niña es consciente:

INDIO: La niña es la que mejor canta.

ÁRABE: Y la que mejor rema.

[...]

NIÑA: Todo lo que hago os parece bien siempre.

ÁRABE: Estamos muy contentos de tu compañía.

En cualquier caso, estas mínimas diferencias no hacen sino corroborar la esencia de una época en la que aún existían ciertas contradicciones sociales en lo que a la mujer y el feminismo se refería y no merman en absoluto la relevancia de esta obra en lo que concierne a la presentación de modelos de mujer moderna en el teatro infantil de Concha Méndez.

Para terminar, nos detendremos en la obra *Ha corrido una estrella*, comedia infantil dividida en cinco momentos, cuyo original está fechado en 1934. Igual que al hablar de *El carbón y la rosa* mencionábamos la relación con el amante doliente del Romanticismo en la primera parte de la obra, en este caso hemos de señalar que este texto, que Bernard

relaciona con lo fabulístico (2006: 44) y tiene cierto tono bucólico por el protagonismo de los pastores, recoge uno de los lugares comunes de las leyendas románticas: las ondinas o las divinidades de agua que atraían a los mortales y los arrastraban a la muerte, como es el caso de *Los ojos verdes*, de Bécquer, sin ir más lejos.

El argumento de la obra cuenta cómo una estrella baja a la tierra a buscar al niño al que debe su protección. El niño en cuestión es un pastorcillo que, al ver a la estrella, se enamora perdidamente de ella. Por eso, cuando la estrella regresa al cielo después de darse a conocer y de dar al pastor un trozo de su ser que convierte en oro lo que ilumina, él decide ir al monte más alto para poder estar cerca de ella. Gracias a la ayuda de sus amigos y amigas pastores, tras algunas peripecias llega a la cumbre y allí además de ver a su estrella más de cerca, encuentra su reflejo en una laguna. Su deseo de fundirse con ella y las palabras amorosas del astro le animan a usar la luz de la estrella para convertirse en oro él mismo y así hundirse en las aguas junto a su reflejo, de manera que:

Serás de oro en el fondo de la laguna, donde te unirás con mi reflejo. Sí. Y tu brillo será recogido en las lagunas del cielo en donde se encontrará conmigo misma. Así nuestro amor será doble en cielo y abismo, en ámbito y fondo. (Méndez, 2006: 156)

Como señalaba, la obra se hermana con la tradición en varios puntos. Uno de ellos es la presencia del ser fantástico que conduce a la muerte al protagonista, que, como dijimos, reproduce el modelo de la ondina. Igual que en las otras obras, tradición y modernidad se dan la mano y, en este caso, la modernización viene dada desde el principio y se basa en la presentación de unos personajes que se visten y actúan como hombres y mujeres modernas.

Por otro lado, existe una diferencia fundamental con el tópico de las leyendas, puesto que, en este caso, la que atrae al pastor a la muerte no es una ondina, sino una estrella, su estrella, que, como hemos visto, había bajado a la tierra para otorgarle el don de convertir tres objetos en oro (como un moderno rey Midas) y que, de manera semejante a lo que leemos en relación a Selene y Endimión, enamora al mortal hasta tal

punto que él solo quiere ir a donde pueda observarla (un monte, en este caso) y llega a sumergirse en el lago convertido en oro para hundirse y fundirse con el reflejo dorado de la estrella, lo que ocasiona su muerte irremediabilmente.

Otro detalle importante es que esta estrella, que se hermana con las ninfas y ondinas en el final de la obra, se caracteriza como una mujer moderna en su atuendo y actitud en los primeros momentos. Así, cuando hace su aparición junto a unos astrónomos, a los que acude para que le ayuden a buscar a su protegido, vemos a “una muchacha que viste un traje de brillante tisú de oro, muy ceñido, con cortísima falda” (Méndez, 2006:119), es decir, con prendas de ropa que ceñían y marcaban el cuerpo atlético de la mujer moderna. Asimismo, cuando los astrónomos la meten en sus telescopios-cañones para dispararla hacia donde está el pastor, esta “mujer bala” no puede dejar de evocar una imagen muy moderna relacionada con el circo, pero también con las mujeres atléticas y gimnastas, como fue la misma Concha Méndez, de la que Lynch destaca los “ademanos de muchacho fornido” (*apud* Bernard, 2006: 14).

Por otro lado, en lo que concierne a su actitud, la estrella se rebela contra la idea de mujer necesitada, lo que se ve claramente cuando increpa a los astrónomos y les dice: “¿Es que suponéis que no sé conducirme? Pues sí señor que sé” (120). Así pues, podemos decir que la estrella recuerda bastante a lo que Bernard destaca en relación con la corporeidad y los modales de la misma Méndez:

el aspecto que indudablemente producía un mayor impacto en las personas que entraban en contacto con ella la distancia entre las modalidades con las que Concha manifestaba su corporeidad y los modelos femeninos propuestos entonces por la sociedad burguesa. La hermosura, la dulzura, la pasividad, la inseguridad, elementos básicos para una visión de la feminidad tradicional [...] están negados en el modelo femenino que la vitalidad de la poeta propone. (2006:17)

La misma vitalidad que desprende esta estrella que, además, admira y elogia la modernidad y la alegría, tan vinculada también al espíritu vanguardista:

ESTRELLA: [Mirando por el telescopio] Veamos [...] ¡Oh, qué bien se ve todo! ¡Qué hermoso paisaje! Se ven trenes, autos, en todas direcciones. Parecen juguetes, vistos desde aquí. (*Pausa*) ¡Oh! Aquí está el mar. ¡Qué azulito y tranquilo parece! Cerca de la costa vuela un hidroplano. [...]

ESTRELLA: ¡Pero cuánto barco surca el mar!...(*Pausa*) En uno hay fiesta a bordo. Se ve perfectamente la orquesta, las banderas de colores. ¡Con qué gracia baila la gente! ¡Cuánta señora descotada! (2006: 121-122)

Por su parte, las pastoras que aparecen en los siguientes cuadros, compañeras del pastor protegido, también encarnan hasta cierto punto modelos de mujer moderna. Al recordar los elementos de modernidad que Barrantes señalaba en esta obra, ya se mencionó el atuendo moderno de los y las pastoras que se convierten en montañistas y compran “*skis* y un buen equipo de sierra” (2006: 137) para emprender el ascenso a la montaña. En concreto, la pastora 3 pide “un chaleco de lana verde con el cuello alto para que me abrigue bien, como aquellos de los patinadores” (*ibidem*: 137). Además, aunque su personalidad está trazada de una manera más superficial, dos de las pastoras aparecen asociadas a comportamientos completamente opuestos a los estereotipos femeninos del siglo XIX: se trata de personas racionales y ahorradoras. Así, el dinero para el equipo de montaña que, según especifican, “compramos en la ciudad” (*ibidem*: 146) lo consiguen cuando el pastorcillo convierte en oro todas las monedas ahorradas por una de las pastoras, y otra de ellas es la que pide “déjate de bobadas... y ten cabeza” (*ibidem*: 134) cuando el enamorado pastorcillo quiere quedarse solo en la montaña.

Así pues, también en esta obra, que podría ser versión moderna de una leyenda, encontramos modelos de mujeres que rompen con los estereotipos decimonónicos y actualizan el tópico de la tradición con un halo de modernidad.

4. Conclusión

Cuando Concha Méndez decide escribir teatro infantil lo hace desde el convencimiento de la repercusión que la literatura infantil tiene en la formación de los niños y niñas, desde la conciencia de la importancia de la educación de los infantes para la creación del futuro y desde el compromiso con la formación de esa nueva sociedad; lo hace desde el deseo de “formar las almas del futuro, despertando en ellas lo mejor que llevan en sí” (Méndez, *Un teatro para niños*; en Bernard, 2006:39). Por eso, sus obras no solo son novedosas en lo que a técnica, color, luz o movimiento se refiere; por eso, no solo aparece la modernidad en la ambientación o en los objetos caracterizadores, sino que sus personajes femeninos (y masculinos) evolucionan desde esquemas de la tradición, hasta convertirse en modelos modernos.

Así, en *El carbón y la rosa*, asistimos al desarrollo espiritual de esa rosa que, de ser una déspota consentida, que vive encerrada en un invernadero, según los modelos femeninos del siglo XIX, pasa a ser una mujer emancipada, que vive al aire libre y que, desde la libertad, no necesita adoradores que la sirvan, sino amigos y amigas que la acompañen. La rosa evoluciona y, cambiando ella, genera el cambio, la evolución y el ascenso de todos los que la rodean. Por eso, su corazón se convierte en mariposa, y, por eso, las figuras masculinas que la rodean, el carbón y el jardinero, también ascienden en su evolución y se convierten en elementos de la naturaleza.

Por su parte, en *El pez engañado*, por medio de la alegoría ya conocida en la tradición literaria del vientre de la ballena, vemos cómo Europa, encarnada en la única niña que habita el vientre del pez, se convierte en guía de los demás continentes en el camino hacia la liberación y hacia la modernidad, y les muestra el nuevo mundo urbanita del siglo XX en el que se compromete a ser guía y cuidadora. El hecho de que la autora haya elegido a una mujer, a la única mujer de la obra, para encarnar la modernidad deja clara la relevancia que daba al papel de la mujer en la conformación del mundo moderno.

Por último, en *Ha corrido una estrella*, Concha Méndez vuelve a utilizar el esquema de una leyenda tradicional, esta vez el de las leyendas sobre ondinas o ninfas de las aguas, para darle la vuelta y convertir al ser siniestro de las profundidades en una estrella que se refleja en el agua y que brilla en su atuendo moderno. Nos encontramos con la versión moderna de la leyenda, en la que los personajes usan *skis* y ropa de sierra y en la que las mujeres, de nuevo, adoptan roles activos y de liderazgo muy alejados de los que mostraba la tradición.

Podemos decir, pues, que Concha Méndez presenta mujeres capaces de cambiar y de emanciparse, de guiar en la modernidad; mujeres vinculadas con el espacio de la ciudad, como ella misma lo estuvo, y con el mar, donde pueden fluir libremente; mujeres con cuerpos y actitudes fuertes y atléticas. Y, junto a ellas, la autora nos muestra modelos de hombres que pueden relacionarse con las mujeres desde la libertad y la alegría, que se dejan guiar y admiran el liderazgo de las mujeres. Todo esto es lo que ofrece Concha Méndez, “esta señorita de familia rica que decidió vivir su vida combatiendo los prejuicios de su época y las expectativas sociales de su entorno” (Bernard, 2006:9) y que logró muchas cosas, una de las cuales fue, sin duda, dejar un teatro infantil pionero, cumbre de la producción de su época, y en el que, además, la mujer moderna, intrépida, deportista, cosmopolita, independiente, sana y reidora, ocupó, por fin, el lugar que le correspondía.

Recibido: 03/11/2020

Aceptado: 04/03/2021

Referencias bibliográficas

Balló, Tània (2016), *Las sinsombrero. Sin ellas, la historia no está completa*, Barcelona: Espasa.

Barrantes Martín, Beatriz (2018), “Literatura infantil femenina en la generación del 27: didáctica, modernidad y vanguardia en el teatro

para niños de Concha Méndez.” *Tonos Digital* 34.0 en file:///C:/Users/bego%C3%B1a/Downloads/1870-5331-1-PB.pdf.

Bernard, Margherita (2006), “Introducción” en Concha Méndez, *El pez engañado, Ha corrido una estrella, Las barandillas del cielo*, Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.

Cervera, Juan (2003), *Historia crítica del teatro infantil español*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, en <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcfq9r7>

Colomer, Teresa (2009), “La educación literaria”, en C. Armendano e I. Miret (coords.), *Lectura y bibliotecas escolares. Metas educativas 2021*, Madrid: EOI, pp. 71-82.

Donato, Magda (1925), “El duquesito Rataplán”, *Semanario Pinocho*, nº 1, 2, 3, 4 y 5.

---- (1925), “El cuento de la buena pipa”, *Semanario Pinocho*, nº 6,7, 8 y 9.

--- (1936), “Pipo, Pipa y el lobo Tragatodo”, Madrid: *La Farsa*, nº 433.

García Jaramillo, Jairo (2013), *La mitad ignorada*, Madrid: Devenir.

García Padrino, Jaime (1992), *Libros y literatura para niños en la España contemporánea*, Madrid: Fundación GSR/Pirámide.

González-Allende, Iker (2010), “Cartografías urbanas y marítimas: género y modernismo en Concha Méndez”, *Anales de la literatura española contemporánea*, 35.1, pp. 89-116.

Kimmel, Michael (2010a), “La masculinidad y la reticencia al cambio”, ponencia presentada en el evento “Los varones frente a la salud sexual y reproductiva”, trad. y sel. de Manuel Zozaya. <http://www.euowrc.org/06.contributions/3.contrib_es/12.contrib_es.htm> [consultado: 30/09/2020].

--- (2010b), “Entrevista con Homes Igualitaris-AHiGE Catalunya”, durante el seminario *El papel de los hombres en las políticas de igualdad de género*, Barcelona, 7 de abril, en website: *Foro permanente de estudios*

sobre masculinidades, <<http://foro-masculinidades.blogspot.com/2010/04/espana-catalunya-entrevista-con-michael.html>> [consultado: 6/10/2020].

Méndez, Concha (1935), *El carbón y la rosa*, Madrid, Imprenta Manuel Altolaguirre [ed. facsímil, Madrid: Ediciones Caballo Griego para la poesía, 2003].

--- (2006), *El pez engañado, Ha corrido una estrella, Las barandillas del cielo*, ed. de Margherita Bernard, Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.

Miró, Emilio (1992), “La contribución teatral de Concha Méndez”, en Dru Dougherty y María Francisca Vilches de Frutos (coords.), *El teatro en España: entre la tradición y la vanguardia 1918-1939*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 439-452.

Morales, María Luz (1928), *Libros, mujeres, niños*, Madrid: Cámara Oficial del Libro.

Nieva de La Paz, Pilar (1993), “Las escritoras españolas en el teatro infantil de preguerra: Magda Donato, Elena Fortún y Concha Méndez”, *Revista de Literatura*, 109, pp. 113-128.

--- (2001), *El teatro infantil de Concha Méndez*, Madrid: CSIC/ Residencia de Estudiantes.

Regueiro Salgado, Begoña (2015), “Imágenes de mujer moderna en la literatura infantil escrita por mujeres (1900-1939), Sofía Casanova, Carmen Conde y Magda Donato”, en Elisabeth Delrue (ed.), *La narrativa española (1916-1931), Entre historia cultural y especificidades narrativa*, París: Indigo Cote Femmes, pp. 111-129.

--- (2016), “Magda Donato en *Pinocho* (1925), reflejos de la mujer moderna en la literatura infantil”, en María del Mar Mañas y Begoña Regueiro (eds.), *Miradas de progreso. Reflejos de la modernidad en la Otra Edad de Plata*, Madrid: Ediciones Clásicas, pp. 277-295.

Sanz, Amelia, ed. (2008), *Interculturas/transliteraturas*, ArcoLibros: Madrid.

Serrano, Carlos y Salaün, Serge, eds. (2006), *Los felices años veinte, España crisis y modernidad*, Madrid: Marcial Pons.

Trenc, Eliseo (2006), “El cartel español”, en C. Serrano y Serge Salaün (eds.), *Los felices años veinte. España crisis y modernidad*, Madrid: Marcial Pons, pp. 164-167.

Ulcia Altolaguirre, Paloma (1990), *Concha Méndez: Memorias habladas, memorias armadas*, Madrid: Mondadori.

Valender, James, ed. (1989), Manuel Altolaguirre, *Diez cartas a Concha Méndez*, Málaga: Centro Cultural Generación del 27.